

IL LINGUAGGIO DEL CORPO: TRA ORATORE E ATTORE

ABSTRACT

Fedeltà alla tradizione ciceroniana, ma, insieme, inserimento di qualche parziale, occasionale differenza: questa la posizione di Quintiliano sulle caratteristiche dell'*actio*, termine che egli usa senza differenze da *pronuntiatio*, seguendo Cicerone ma distinguendosi dagli autori precedenti al modello di Arpino. Ma in entrambi gli autori emerge la volontà di distinguere l'*actio* dell'attore da quella dell'oratore: con netta preferenza per la figura professionale di quest'ultimo. L'attore, che soggiace a una condanna morale perché della verità è solo imitatore, mira a un'alterazione pesante della realtà, mentre l'oratore tende a un'imitazione leggera: è imitatore della vita vera. L'oratore infatti non deve imitare gli attori e la loro effeminatezza, ma deve tendere a un'*actio* virile, appresa dalla palestra o dalla piazza d'armi dei soldati. Sono presi in esame per questo confronto, oltre al trattato di Quintiliano, soprattutto i passi del *De oratore* ciceroniano, e occasionalmente delle altre opere di retorica, dove l'*actio* viene definita, sul modello di Demostene, come la prima, ma contemporaneamente anche come la seconda e la terza dote dell'oratore.

Loyalty to the Ciceronian tradition, but, at the same time, insertion of some partial, incidental difference: this is Quintilian's position about the characteristics of *actio*, a word he uses without distinguishing it from *pronuntiatio*, following Cicero, but differing from the authors who came before his model from Arpinus. Both authors, Quintilian and Cicero, show the will of making a distinction between the actor's *actio* and the orator's one: with a clear preference for the professional figure of the latter. The actor is morally convicted because he is only an impersonator of the truth, tending to a heavy modification of reality, while the orator tends to a light imitation: he is an imitator of real life. Indeed, the orator should not imitate actors and their effeminacy, but he should tend to a virile *actio*, learnt from the gymnasium or the soldiers' parade ground. For this comparison, next to Quintilian's treatise, some passages from *De oratore* by Cicero and, occasionally, some other rhetoric works have been considered. In this work the *actio* is defined, according to the model of Demosthenes, as the first, but at the same time also the second and the third gift of the orator.

Non enim comoedum esse, sed oratorem volo (Quintiliano).

Questa affermazione, che leggiamo nell'undicesimo libro dell'*Institutio oratoria*, indica il fine e insieme la fine della presente riflessione: un'analisi della contrapposizione tra la gestualità dell'oratore e quella dell'attore, vista soprattutto all'interno delle opere latine di retorica nella tarda età repubblicana. L'indagine passa quindi dall'epoca ciceroniana a quella quintiliana, dove approda con lo scopo di mostrare quali varianti vengano introdotte dal retore spagnolo nella tradizione ciceroniana dell'*actio* o *pronuntiatio*. Una sorta di conclusione logica di una recezione terminologica e concettuale non acritica.

Nel terzo libro del *De oratore*, Cicerone affida la trattazione dell'*actio*¹ all'oratore L. Licinio Crasso il quale, dopo essersi dedicato all'*elocutio* (§§ 37-212, con alcune digressioni), al § 213 passa a esaminare appunto l'*actio*, soffermandovisi fino al § 227. Alla fine dell'esposizione un interlocutore del dialogo, l'ex console Lutazio Catulo, commenta in positivo la pertinenza del discorso di Crasso: *Tu vero conlegisti omnia ... ita divinitus, ut non a Graecis sumpsisse sed eos ipsos haec docere posse videre*. Dunque, dice Crasso-Cicerone, i precetti anche in questa materia hanno origine greca:² i Romani da quelli hanno imparato.

Però Aristotele, *Rhet.* III, 1403 b 21, affermava che, salva la riflessione tardiva di Glaucone di Teo, rapsodo e interprete omerico, nessuno aveva ancora messo mano alla trattazione di quella sezione della retorica, che poi sarebbe stata considerata corrispondente all'*actio* latina, cioè la ὑπόκρισις. Scrive infatti: οὐπω δ' ἐπικεχειρήται τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. Comunque egli la considerava come una terza parte dei compiti dell'oratore: com'è noto, la prima era indicata come la materia da cui gli argomenti traggono persuasività, cioè la εὐρησις; la seconda era la τάξις, la terza comprendeva la ὑπόκρισις nella λέξις. Nello stesso passo Aristotele allargava subito il discorso agli attori, cioè gli ὑποκριταί, confrontati con gli oratori per i loro successi agonali, nei quali risultavano prevalenti sui poeti: ebbene Aristotele lamentava che ai suoi tempi non fosse stato ancora composto alcun trattato tecnico (τέχνη) relativo agli aspetti tecnici (volume, armonia, ritmo) della loro recitazione: οὐπω δὲ σύγκειται τέχνη περὶ αὐτῶν.

Sempre in ambito greco, Teofrasto avrebbe poi largamente trattato la materia in uno scritto specifico, περὶ ὑποκρισεως, e forse se ne era occupato successivamente anche Ermagora.³ Sappiamo che Demetrio Falereo e il retore Ateneo avevano attribuito una certa rilevanza a questa parte, accentuata, prima, in forme istrioniche dalla retorica asiatica, poi temperata nella trattatistica della scuola rodia, cui si sarebbero poi rifatte sia la *Rhetorica ad Herennium* sia la teorizzazione ciceroniana, soprattutto del *De inventione*.

Sul versante latino, anche l'Anonimo della *Rhetorica ad Herennium* III, 11.19, lamenta il fatto che nessuno ne abbia scritto con precisione: *nemo de ea re diligenter scripsit*; all'autore sembra invece che essa meriti una riflessione adeguata: *non neglegenter videtur tota res consideranda* (*ibid.*). Ma suo lamento sembra ingiusto:⁴ pro-

¹ L'*actio* potrebbe essere definita come l'insieme dei comportamenti del parlante orientati all'esternazione del discorso attraverso il corpo; essa è strumento della comunicazione non verbale, espresso mediante il canale fornito dalla postura, dai gesti di mani e dita, dalle espressioni del viso, in particolare degli occhi, dalle inflessioni e modulazioni diverse della voce. È l'*eloquentia corporis*, come Cicerone la definisce in *Orat.* 55.

² Sull'origine, sviluppo e diffusione nel mondo greco della teoria e della pratica della ὑπόκρισις si può vedere la monografia di KATSOURI 1989, con ricca appendice iconografica.

³ Così ritiene, tra gli altri, CALBOLI 1993, p. 263. Sull'influenza di Ermagora sulla produzione retorica latina, fino a comprendere il tardo Pseudo Agostino, si può vedere il recente lavoro di JACOBY 2013.

⁴ Non condivide neppure CALBOLI, *ivi*, p. 264 nt. 32. Invece CAVARZERE 2011, p. 26 nt. 41, ipotizza che la stesura del trattatello di Plozio, attivo come insegnante di retorica in tutta la prima metà del I secolo a.C., fosse posteriore alla *Rhetorica ad Herennium*, «che poteva invece rispecchiarne l'insegnamento orale». Se così fosse, la *Rhetorica* potrebbe rifarsi a una polemica greca e non latina, forse presente nella sua fonte.

babilmente prima di lui ne aveva trattato infatti Plozio Gallo, autore di un'opera *De gestu*,⁵ a quanto attesta Quintiliano XI, 3.43.

La *Rhetorica ad Herennium* espone quella che viene definita come *pronuntiatio* e non mai come *actio*, in modo sistematico a III, 19-27: vale a dire che, affiancandosi a Plozio Gallo nel perduto *De gestu*, la *Rhetorica* affronta anche l'aspetto vocale insito nella *pronuntiatio*, e non solo la materia della gestualità che si accompagnava tradizionalmente alla definizione di ὑπόκρισις. A I, 3 del medesimo trattato la *pronuntiatio* viene definita come *vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate*.⁶ Essa si divide (III, 19) in *vocis figuram et in corporis motum*.⁷ Di seguito largo spazio viene lasciato alla trattazione della *vox*, assai meno al *corporis motum*, del quale peraltro l'autore a III, 26 perviene a una definizione: *motus est corporis gestus et vultus moderatio quaedam, quae probabiliora reddit ea quae pronuntiantur*. Dunque anche la gestualità concorre all'efficacia dell'orazione, che mira cioè alla persuasione dell'uditore. Indirettamente l'aveva già detto a III, 19 a proposito della *pronuntiatio*, affermando che essa *ad persuadendum plurimum valere*.

Dopo la *Rhetorica ad Herennium* i termini *pronuntiatio* e *actio* sono spesso usati indifferentemente dai diversi autori, tanto che Quintiliano III, 3.1, elencando le cinque parti della retorica, scriverà della *pronuntiatione sive actione, utroque enim modo dicitur*. È indubbio però che i due vocaboli abbiano una valenza parzialmente diversa, dato che il primo sottolinea soprattutto l'esposizione verbale, il secondo questa e insieme l'atteggiamento del volto e la postura del corpo dell'oratore.⁸ Infatti lo stesso Quintiliano, in un passo diverso e più specifico della trattazione (XI, 3.1) scrive, alludendo indirettamente anche alla loro etimologia: *pronuntiatio a plerisque actio dicitur, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videtur accipere*.

Ma bisogna fare i conti con un uso incoerente del termine *actio* da parte di Cicerone, il quale, rileva con rammarico Quintiliano, a volte vede in essa una sorta di linguaggio, altre volte invece un genere di eloquenza fisica: *alias quasi sermonem, alias eloquentiam quandam corporis dicit (ibid.)*. Di conseguenza Quintiliano ripiega su un utilizzo indifferenziato dei termini: *Qua propter utraque appellatione indifferenter uti licet* (XI, 3.2).⁹

Eccezione fatta per il giovanile trattato *De inventione*, in cui *actio* compare ancora, come nel passo di I, 9 (*supra*, nt. 7), nel senso di «azione giudiziaria, processo», e simili, e non mai come sinonimo di *pronuntiatio*, nelle opere di retorica di Cicerone è il ter-

⁵ Essa doveva «trattare del portamento da assumere durante l'orazione: in essa egli raccomandava di lasciar scendere la toga fino ai calzari, allo stesso modo del pallio dei Greci. Tra le informazioni in nostro possesso, questa è l'unica che sia relativa a un'opera della sua produzione; non ce ne resta peraltro alcun frammento, e la notizia resta isolata perché senza riscontri», in MANZONI 2007, p. 162.

⁶ Il contesto del passo è chiaramente positivo; viceversa, cfr. *infra* alle pp. 5 e 6 nt. 27 gli aspetti negativi della *venustas*. Una definizione simile a quella dell'*Ad Herennium* troviamo nel ciceroniano *De inventione* I,9: *pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio*.

⁷ Una divisione che sembra risalire a Teofrasto, cfr. CALBOLI 1983, p. 265 nt. 33. Perplesità invece su tale attribuzione in CAVARZERE 2011, p. 27 e ss.

⁸ Così anche RICCIO COLETTI 2004, p. 99.

⁹ La differenza di significato è ben di più di quella sfumatura che intercorrerebbe, a parere di COUSIN 1975, p. 459: «nuances de sens».

mine *actio* a essere impiegato regolarmente come corrispondente al greco ὑπόκρισις. In realtà, *actio* è solo corrispondente ma non equivalente, come già risolutamente affermato da Florence Dupont: si tratta di due pratiche proprie di due culture diverse, e con origini differenti, perché la ὑπόκρισις greca è nata dal teatro, mentre l'*actio* romana viene dalla pratica giudiziaria e non designa l'attività dell'attore.¹⁰ La ὑπόκρισις greca consiste in un'interpretazione di un testo già costituito e organizzato, sia teatrale sia oratorio; una sorta di supplemento, di ornamento, di tecnica di seduzione dell'ascoltatore.¹¹ Invece l'*actio* è l'astratto dell'*agere*, per esempio nell'espressione *agere causam*, cui non corrisponde in greco una formula analoga, quale potrebbe essere ὑποκρίνεσθαι λόγον. L'*actio* designa ogni tipo di *performance* dell'oratore, tanto che in Plinio essa diviene sinonimo di *oratio*: è il discorso nella sua interezza, fatto di un enunciato e un'enunciazione, due cose tenute invece distinte nel mondo greco, dove la ὑπόκρισις è l'interpretazione dramatizzata di un testo oratorio, teatrale o altro.

Torniamo al *De oratore*, dal quale il nostro discorso aveva preso le mosse. Licinio Crasso afferma al § 213 del terzo libro che tutte le qualità dell'oratore pertinenti all'*elocutio* hanno valore solo se egli sa esporre la materia con efficacia: *sed haec omnia perinde sunt, ut aguntur*. E Crasso prosegue, evidentemente alludendo alla presenza della medesima radice *ac-/ag-* nel verbo *ago* e nel sostantivo *actio*: *actio, inquam, in dicendo una dominatur*. A questo punto, per dimostrare che tra tutte le doti oratorie egli considera l'*actio* al primo posto, racconta per la prima volta nella sua produzione (siamo nel 56 a.C. circa) l'episodio di Demostene interrogato su quale fosse a suo giudizio la prima dote dell'oratore. L'oratore ateniese avrebbe risposto che la prima dote era l'*actio*; la seconda era l'*actio*, la terza era ancora l'*actio*.¹² Dieci anni dopo Cicerone avrebbe ripetuto nel *Brutus*, 142 e nell'*Orator*, 55 il medesimo aneddoto.¹³

Sempre nel *De oratore* Cicerone, subito dopo, aggiunge un secondo episodio demostenico, quello dell'oratore Eschine pregato dai Rodii di pronunciare la sua orazione *Contro Ctesifonte*, e il giorno seguente invitato a fare lo stesso con la contrapposta orazione *Per la corona* di Demostene.¹⁴ Di fronte all'entusiasmo degli astanti, Eschine

¹⁰ DUPONT 2000, p. 17.

¹¹ Giudizio negativo sulla ὑπόκρισις è espresso da Aristotele nella *Rhetorica* in più di un punto, quando per esempio constata come essa permetta agli oratori politici di avere il sopravvento sull'avversario, in presenza dello scadimento ideologico delle varie teorie politiche (1403 b 31-35); oppure quando scrive che trattarne è operazione volgare, φορτικόν; non sarebbe neppure giusto parlarne, ma è solo necessario: ἀναγκαῖον (1404 a 3).

¹² Alcune fonti greche (Teone, *Prog.* 104 3-105 1, e altri da lui dipendenti), attribuiscono a Demostene l'identificazione dell'intera retorica con la sola ὑπόκρισις; analisi del significato di tale semplificazione in KATSOURI 1989, pp. 48-49.

¹³ Anche in Valerio Massimo VIII, 10.3, che però mantiene significativamente in greco la risposta di Demostene: al primo posto la ὑπόκρισις.

¹⁴ Al termine del *De optimo genere oratorum*, probabilmente del medesimo anno 46 a.C., doveva trovarsi una doppia versione dal greco in latino operata da Cicerone dell'orazione demostenica *Sul-*

avrebbe affermato che la loro ammirazione sarebbe stata maggiore, se a declamarla fosse stato Demostene in persona. Crasso commenta: con queste parole Eschine voleva indicare l'importanza del modo di porgere, *ex quo satis significavit, quantum esset in actione*. In effetti, non facciamo fatica a immaginare che la recita del testo *Per la corona* da parte di Demostene, che l'aveva composta, avrebbe portato a una ben maggiore efficacia, *actore mutato*.¹⁵

Un successivo esempio romano fornito da Crasso ci permette un passo in avanti: quello di Gaio Gracco,¹⁶ nell'orazione da lui pronunciata dopo l'uccisione del fratello Tiberio. La sua *actio*, sostanziata di sguardo, voce e gesti era tale, afferma Crasso, che neppure i suoi nemici poterono trattenersi dal pianto. Di qui il lamento di Crasso: gli oratori, che sono gli attori della vita vera, hanno abbandonato la cura dell'*actio*, che è passata agli attori, che però della vita vera sono solo imitatori: *genus hoc totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actores, reliquerunt; imitatores autem veritatis, histriones, occupaverunt* (III, 214).

Ecco qui una fondamentale distinzione tra oratori e attori: da una parte la verità degli oratori, dall'altra la finzione, l'imitazione della stessa verità, propria degli attori. Nella vita reale l'oratore è coinvolto simpateticamente, insieme ai clienti della causa da lui trattata; non agisce come estraneo, ma il suo coinvolgimento è totale, visto che insieme alla causa è impegnato a ribadire la forza della propria personalità: *neque ego actor sum alienae personae, sed auctor meae*.¹⁷ Per persuadere gli altri, l'oratore deve innanzitutto provare in sé stesso le medesime emozioni che vuole infondere: «l'arte di persuadere gli altri è in primo luogo l'arte di persuadere se stesso». ¹⁸ Questa "comunicazione emozionale"¹⁹ con lo spettatore fornisce al retore un punto di riferimento cui rifarsi e adeguarsi, allo scopo di trarne utile ispirazione.

Invece l'attore, pur tecnicamente commosso, si muove in un mondo fittizio di eroi antichi e personaggi mitologici. Una probabile etimologia del termine ὑποκριτής gioca a favore di quest'interpretazione: secondo la spiegazione degli antichi e di molti moderni,²⁰ l'attore è prima di tutto colui che risponde al coro, staccandosene, e dando origine al dialogo tragico; ma è anche colui che giudica, che si pronuncia su di una

la corona e di quella della *Contro Ctesifonte* di Eschine. Però le versioni delle due orazioni greche non ci sono pervenute.

¹⁵ L'episodio è narrato anche da Valerio Massimo VIII, 10.2, che sottolinea la differenza di efficacia di Demostene, *si ipsum audivissent*. Segue tra le fonti del medesimo episodio anche il passo di Quintiliano XI, 3.7.

¹⁶ Famoso per l'impeto della passione e la capacità di argomentare: delle sue orazioni restano però solo frammenti, come quello riportato da Cic. *De orat.* III, 214, commentato da Crasso.

¹⁷ Lo afferma Antonio in *De orat.* II, 194.

¹⁸ NARDUCCI 1997, p. 86 nt. 28.

¹⁹ Come la definisce PETRONE 2004, p. 159, all'interno di un'analisi che tende a sottolineare soprattutto gli aspetti di contiguità e di "vicinanza anomala" tra la retorica dell'oratore e la teatralità dell'attore.

²⁰ Altri studiosi odierni pensano invece all'ὑποκριτής come al secondo o al terzo attore tragico, che entrava a recitare sul proscenio accanto al primo, che spesso era il poeta stesso. Cfr. WILCKENS 1984, s.v. ὑποκρινομαι.

questione (κριτής) sulla base (ὑπό) di un'intima convinzione;²¹ ovvero, ed è questa una terza possibile spiegazione, lo fa di nascosto, da sotto, o al riparo di una copertura (ὑπό), cioè senza apparire realmente: finge.

Dall'affermazione di III, 214 comprendiamo il giudizio morale insito in Cicerone: positivo, e non potrebbe essere diversamente, nei confronti dell'oratore (che è *actor*), negativo in quelli dell'attore (che è *histrio*). In comune le due professioni hanno evidentemente molto, soprattutto l'*actio*, la postura del corpo nel suo insieme, l'espressione del viso, l'articolazione della voce. Un confronto dunque inevitabilmente si pone, già nel momento in cui Cicerone afferma²² che l'oratore deve scegliere accuratamente i modelli da imitare; perciò, egli prosegue, bisogna guardare non solo agli oratori, ma anche agli attori: *intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores*.

La lontana origine del confronto con l'attore risale almeno alla *Rhetorica* di Aristotele;²³ Narducci aveva segnalato alcuni passi del terzo libro dove si può già intravedere il riconoscimento da parte di Aristotele della componente della finzione nella *performance* dell'oratore.²⁴ In ambito latino invece abbiamo già visto la contrapposizione in Cicerone; la troviamo in molti altri passi, anche di diverse opere, passi anche imbarazzanti nella ricostruzione di uno sviluppo del suo pensiero, per esempio nell'apprezzamento che egli manifesta per l'amico attore Roscio,²⁵ come in *De orat.* I, 254, quando spiega di citarlo spesso per via della *similitudo* che intercorre tra la sua tecnica teatrale e la gestualità dell'oratore: *quoniam multa ad oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus*.

Indubbiamente in ogni campo, aggiunge Cicerone con le parole già viste di Crasso, la *veritas* ha il sopravvento sulla *imitatio*: quindi l'oratore dovrebbe essere più apprezzato dell'attore. Tuttavia la natura abbisogna di un'*ars* per essere efficacemente espressa, altrimenti è confusa (*perturbata*, ivi, 215): ecco dunque che ogni passione ricava dalla natura un volto, una voce e un tono della voce che richiedono una guida, che è fornita dalle regole dell'*actio*. Le quali si giustificano, dunque, per il fatto che i sentimenti naturali richiedono una tecnica e una misura, *nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur* (ivi, 217).

L'opposizione tra la gestualità dell'attore e quella dell'oratore prosegue nel discorso di Crasso al § 220, dove descrive i sentimenti (*motus*) che devono essere accompagnati dal *gestus*. La gestualità dell'oratore non deve essere come quella dell'attore: infatti la materia trattata nell'orazione e il pensiero ad essa collegato non devono essere rappre-

²¹ «Frutto non solo di matura riflessione ma di scienza e intuizione personale», così ZUCCELLI 1962, p. 21. Il significato di «colui che risponde», formato su quello del verbo ὑποκρίνεσθαι, verrebbe dal fatto che tali interpretazioni, frutto di convincimento intimo, sono di solito precedute da una precisa richiesta, alla quale l'ὑποκριτής risponde.

²² *De oratore* I, 156.

²³ Per esempio nel già citato passo di 1403 b 21; cfr. anche la nt. 14.

²⁴ NARDUCCI 1997, p. 84 nt. 19. CAVARZERE 2011, p. 127, definisce questo confronto come un «filo continuo che si dipana lungo tutto il dialogo ciceroniano».

²⁵ Cicerone e Roscio erano amici almeno a partire dal 76 a.C., cioè dall'epoca della *Pro Roscio comoedo*, contro il concorrente Fannio. Cicerone lo cita in termini positivi in *De orat.* I, 129-133 e 254, e commenta l'eccellenza della sua gesticolazione a I, 124 e 251: *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Rosci gestum et venustatem?*

sentati con una gesticolazione adatta alla singola parola, come fanno gli attori, ma con un atteggiamento generale del corpo, fatto solo di un accenno di movimento, che deve essere per Cicerone forte e virile: *Non hic verba exprimens scaenicus ... ma laterum inflexione hac forti ac virili*.²⁶ Quello degli attori è invece un accompagnamento col corpo di ogni sentimento espresso dalla singola parola, cosa che fa perdere di vista il significato complessivo del messaggio da comunicare, cui mira al contrario l'oratore: *universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans*. Troviamo quindi qui la distinzione tra la *demonstratio* propria dell'attore e la *significatio* dell'oratore: la prima mira alla teatralità della rappresentazione, la seconda ad accompagnare il vero significato del discorso. L'oratore, conclude la riflessione ciceroniana, deve puntare non a imitare gli attori di teatro, ma i soldati della piazza d'armi o gli atleti della palestra: *non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra* (*ibid.*). Una contrapposizione tra l'effeminatezza dell'attore e la virilità dell'oratore: così evidente qui e altrove, perché il primo tende alla *venustas* e alla *mollitia*, decisamente evitate invece dal secondo. La formazione dell'attore prevedeva infatti nelle scuole dei pantomimi la perdita sostanziale della virilità non per via di una castrazione di tipo medico, ma di una forzatura progressiva del carattere e dell'atteggiamento del corpo, che veniva abituato ad assumere tutte le posture, le contorsioni che lo spettacolo poteva richiedere.²⁷ A tal proposito, Quintiliano XI, 3.128 attribuisce a Cicerone una testimonianza in negativo su di un certo *Titius* attore, famoso per un tipo di danza tutta effeminata, che da lui avrebbe preso il nome; un esempio, dice Quintiliano, di *mollis actio*. Invece all'oratore civile pertiene secondo Cicerone la virilità, cioè la gravità e serietà del *civis*, propria di chi procede diritto, determinato: una manifestazione della sua *constantia*.²⁸

Allora la mano dell'oratore deve essere poco espressiva (*minus arguta*) e, se accompagna con le dita le parole, non deve pretendere di esprimerle (*non exprimens*); il braccio teso liberamente in avanti; il piede sarà battuto per terra nei passi concitati all'inizio o alla fine dell'orazione. La maggiore importanza attribuita al volto e alle sue espressioni si riflette nello scarso entusiasmo per un attore mascherato, fosse pure il famoso Roscio: il volto è infatti l'immagine dell'animo, *imago animi vultus* (*De orat.* III, 221); se si maschera il volto, ne risulta coperto anche l'animo. Gli occhi ci sono stati dati dalla natura proprio per esprimere i sentimenti dell'animo: perciò nel nostro gestire, dopo la voce conta il volto, e il volto è governato dagli occhi. A questo punto viene introdotto un nuovo confronto con un attore, un tale Taurisco, che a dire di Teofrasto recitava volgendo le spalle al pubblico, perché fissava un punto in alto: *exemplum non imitandum* da parte di un oratore, perché non c'è nessuno che possa esprimere i sentimenti con gli occhi chiusi o senza mostrarli (*ibid.*). Emerge, in tutte queste raccomandazioni, la cura evidente di Cicerone è costantemente quella di distinguere l'*actio* dell'oratore da quella dell'attore.²⁹

²⁶ La raccomandazione sarà poi ripetuta e condivisa da Quintiliano XI, 3.122.

²⁷ Nelle testimonianze cristiane di Tertulliano, *Apol.* XV, 3, e di Cipriano, *Epist.* II, 2.1.

²⁸ *De officiis* I, 131.

²⁹ Ma già nel secondo libro del medesimo *De oratore*, Cicerone aveva accostato il confronto tra la commozione suscitata dall'oratore e quella dell'attore: nelle parole di Antonio, che ritiene impossibile un do-

Il confronto tra le caratteristiche dell'uno e dell'altro nasce, e l'abbiamo già detto, dall'evidente analogia delle loro prestazioni: però l'oratore rielabora retoricamente la realtà che esiste al di fuori dell'ambito forense o istituzionale, potremmo dire nella vita quotidiana ai diversi livelli in cui essa si manifesta, mentre l'attore «simula una realtà che non esiste al di fuori dello spazio scenico della sua *performance*».³⁰ Anche se questa sarà più piacevole di quella: *quis actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior?* (ivi, II, 34).

La conseguenza di questa diversità è che l'imitazione della realtà, operata dall'oratore, sarà leggera, fatta di allusioni più che di dimostrazioni, mentre quella dell'attore sarà imitazione totale, mimesi pesante. Tale distinzione tra una verità *imitanda* e un'altra *suscipienda* si deve riflettere dunque anche in una diversa concezione dell'*actio*, quindi in una diversa gestualità.

Che l'*actio* si articoli in due parti, cioè nella gestualità e nella parola, è distinzione comune, ripetuta anche in un passo dell'*Orator*, 55, dell'estate del 46 a.C., nel quale Cicerone tratta dei requisiti del perfetto oratore, tra i quali è il possesso dell'*actio*. Di essa dà la seguente definizione: *est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu*. Dopo aver detto dell'importanza del *gestus* per l'oratore, al § 59 Cicerone stesso ne detta le regole relative alla postura: un portamento alto ed eretto (*erectus et celsus*); limitati movimenti sulla tribuna e verso gli uditori (*excursio moderata eaque rara*); nessuna mollezza nell'inclinazione del collo (*nulla mollitia cervicum*), né giocherelli con le dita (*nullae argutiae digitorum*); l'oratore non batterà il tempo col dito (*non ad numerum articulus cadens*); starà attento alla posizione del busto (*trunco magis se ipse moderans*), con un movimento dei fianchi che sia virile (*virili laterum flexione*): virile deve essere anche il modo di allungare le braccia, se concitato, e di ripiegarle, se calmo ([*virili*] *bracchii proiectione in contentionibus, contractione in remissis*). Manca in questo passo il termine di confronto dell'attore, ma le raccomandazioni in negativo su ciò che non deve essere fatto da parte dell'oratore vanno evidentemente in questa direzione.

Talvolta è l'effeminatezza di Ortensio,³¹ il principe del foro, a essere sottesa come *lore fictus* nell'oratore e niente che possa essere *falsum atque imitatione simulatum* (189), la commozione deve essere motivata dalla natura in sé della causa, *ipsa enim natura orationis eius* (191), che è tale da non richiedere all'oratore né la finzione né la falsità, *nihil ut opus sit simulatione et fallaciis* (ibid.). È anche il ricorso alla falsità e al fittizio a distinguere la prestazione dell'attore (insieme a quella del poeta o del tragediografo) da quella dell'oratore: *quid autem potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae?* (193). Peraltro Cicerone non avrebbe escluso nelle *Tusc. Disp.* IV, 55, la possibilità dell'oratore di ricorrere alla simulazione: *oratorem irasci minime decet, simulare non dedecet*. Sulla falsità delle emozioni provate dagli attori, cfr. DUPONT 2000, pp. 168-171. Sul rapporto tra verità e falsità nell'*actio* si veda il capitolo *Sincerità e simulazione nelle passioni dell'oratore*, di CAVARZERE 2011, pp. 117-141.

³⁰ LUGARESI 2008, p. 195. Significativo il titolo del capitolo nel quale si trova l'affermazione sopra riportata: *La strana coppia, ovvero la somiglianza negata fra l'attore e l'oratore*. Di parere opposto, a proposito di quanto detto sul rapporto con la realtà sociale circostante, era DUMONT 1975, pp. 424-430, in particolare p. 430: «la représentation théâtrale représente le monde, le monde social, est peut-être la seule façon communicable de se le représenter. Le théâtre est le moyen de comprendre le monde».

³¹ Amico di Cicerone nonostante la rivalità professionale (a lui l'Arpinate dedicò il perduto trattato *Hortensius*): nei primi paragrafi del *Brutus* Cicerone ne piange la morte e ne tesse un grande elogio come oratore e uomo politico.

termine negativo di confronto. Di lui sappiamo della teatralità leziosa che accompagnava le sue esibizioni, convinto, com'era, dell'importanza della venustà della postura fisica: *plurimum in corporis decoro motu repositum credens*, dice di lui Valerio Massimo.³² Ma la ricerca della *venustas* è da evitarsi per un oratore, perché espressione della *mollitia* e quindi propria di un attore:³³ essa lo rende *exossis et enervis*, come scrive Tertulliano, *Apol.* xxxiv, 78. Gellio aggiunge, a proposito delle mani di Ortensio: *manus ... argutae admodum et gestuosae*, e ci racconta dei rimproveri che gli venivano mossi *quasi in histrionem*. La sua leziosità diveniva anche effeminatezza, tanto che un giorno un avversario lo aveva apostrofato come Dionisia, cioè col nome di una danzatrice allora celebre.³⁴ Gestualità esasperata e teatralità caratterizzavano la sua oratoria, tanto che sappiamo che grandi attori come Esopo e Roscio, secondo un aneddoto riportato sempre da Valerio Massimo, *ibid.*, spesso si recavano ad ascoltare le sue orazioni per osservarlo e copiarlo a teatro. Viceversa Roscio potrebbe essere stato anche un insegnante (e di successo), e Cicerone potrebbe esserne stato alunno.³⁵ Lo stesso Cicerone, nel tessere l'elogio funebre di Ortensio che leggiamo nei primi nove paragrafi del *Brutus*, allude sottilmente alle caratteristiche della sua oratoria, quando afferma al § 6 che il foro fu per lui come il teatro del suo carattere: *forum populi Romani, quod fuisset quasi theatrum illius ingeni*.

Nel medesimo *Brutus*, 141, troviamo, dopo la tradizionale divisione dell'*actio*, bipartita in *gestum atque vocem*, l'affermazione che il *gestus* non era nell'oratore Antonio³⁶ la semplice riproduzione della parola, *non verba exprimens*, ma era l'espressione coerente del suo pensiero, *cum sententiis congruens*. Ritorna così il concetto che abbiamo già incontrato nel *De orat.* III, 220, sempre con l'accezione negativa del verbo *exprimere*,³⁷ sempre con l'indicazione che la gestualità deve andare al di là delle semplici parole e mirare invece al pensiero nella sua interezza.

La posizione ciceroniana sembra così delinearsi nettamente sulla base delle predette

³² *Fact. dict. mem.* VIII, 10.2.

³³ Sulla negatività della *venustas* e della *mollitia* per l'oratore si possono leggere le pagine di DUPONT 2000, pp. 74-77. *Venustas* è anche quella di Roscio, attore: comunque apprezzata da Cicerone; cfr. nt. 21.

³⁴ L'episodio è narrato da Aulo Gellio, *Noct. Att.* I, 5.2-3: *ut non iam histrionem eum esse diceret, sed gesticulariam*.

³⁵ Così ritengono non pochi commentatori, sulla base di Plut. *Cic.* 5, tra i quali recentemente anche NOCCHI 2013, pp. 22-23 e CELENTANO 2014, p. 20.

³⁶ Il nonno del triumviro, debuttò nella carriera forense negli anni poco dopo il 120. Fu accusatore *de maiestate* nel 112 contro Gneo Papirio Carbone. Pur avendo studiato ad Atene e Rodi, continuò per tutta la vita a ostentare un certo distacco dalla cultura greca.

³⁷ *Exprimere* nell'uso ciceroniano, anche del *De optimo genere oratorum*, 23, indica il tradurre ricalcando fedelmente le espressioni nel passaggio da una lingua all'altra, come un *interpres*, colui al quale l'oraziana *Ars poetica* avrebbe assegnato al v. 113 la caratteristica di tradurre parola per parola: *nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*. Troviamo nell'epistola oraziana quell'associazione di idee tra la traduzione letterale e il lavoro dell'*interpres*, a cui anche Cicerone nel *De fin.* III, 15 fa riferimento dichiarando *nec tamen exprimi verbum e verbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent*. In sostanza la traduzione indicata col verbo *exprimere* è condotta *ut interpres*, ed è intesa come un calco pedissequo.

testimonianze: le abbiamo viste a proposito dell'importanza della gestualità leggera, della sua differenza nell'oratore da quella pesante dell'attore, del rifiuto della teatralità leziosa, della tensione alla virilità contrapposta a una effeminatezza propria degli *histriones*, infine della congruenza dell'*actio* col senso complessivo del discorso, piuttosto che con la singola parola.

Il lungo capitolo terzo dell'undicesimo libro³⁸ dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano si occupa dell'*actio*, nel quadro del percorso che l'autore delinea per la formazione del futuro oratore. Ne vengono analizzate minutamente tutte le parti costitutive, cioè la voce, il gesto, la mimica, l'abbigliamento dell'oratore (una larga sezione, §§ 137-149, è destinata alla toga), il tutto sulla base della notevole conoscenza teorica ed esperienza pratica dell'autore.

Dopo il tributo iniziale a Cicerone (comprensivo anche della topica bipartizione della materia *in vocem et motum*), e la proposta di un uso indifferenziato dei termini di *pronuntiatio* e di *actio* (già vista *supra*), Quintiliano introduce indirettamente il confronto tra gli oratori e gli attori di teatro, là dove afferma (§§ 3-4) che questi riescono a rendere i testi poetici in modo infinitamente più attraente della semplice lettura personale: *scenici actores, qui et optimis poetarum talentis tantum adiciunt gratiae, ut nos infinito magis eadem audita quam lecta delectent*. Il risultato è che gli scrittori, che non trovano posto nelle biblioteche, lo trovano nei teatri.

Seguono altre parti già ciceroniane, spesso segnalate dalla critica: innanzitutto la ripetizione dell'episodio demostenico, che abbiamo letto tre volte in Cicerone, di esaltazione del valore della *pronuntiatio* (qui però è indicata col termine di *actio*), tale da meritare il primo, il secondo e il terzo posto nell'eloquenza. Poi ritroviamo l'orazione di Demostene letta da Eschine, che chiede agli ascoltatori come l'avrebbero recepita, *si ipsum audissetis*.

Constatiamo però che non c'è solo Cicerone tra le fonti utilizzate da Quintiliano per rapportarsi al mondo del teatro. Lo verifichiamo innanzitutto per la notizia che proprio Cicerone si sarebbe esercitato sotto la guida dell'attore Andronico, cioè *apud Andronicum hypocriten* (XI, 3.7) a migliorare la sua *actio*. L'informazione non proviene infatti da Cicerone, ma dalla pseudoplutarchea *Vita dei dieci oratori* 845b, mentre la *Vita* di Plutarco cita come suoi preparatori tecnici gli attori Neottolemo e Satiro. Nessuna delle due fonti greche riporta invece l'aneddoto relativo a Eschine. Alcuni particolari di Quintiliano sembrano invece desunti da Demetrio del Falero. Attraverso di lui, ma anche attraverso Ermagora e Ateneo si può forse risalire a Teofrasto, che erediterebbe e svilupperebbe dottrine di Aristotele.³⁹

La varietà delle fonti (con l'aggiunta dell'esperienza personale dell'autore) porta quin-

³⁸ «La trattazione più completa che il mondo antico ha tramandato sull'argomento» in VALLOZZA 2000, p. 221.

³⁹ Origine e passaggi di tali elementi in VALLOZZA 2000, pp. 223-227.

di a una parziale differenza di giudizio rispetto al modello ciceroniano: infatti, anche se preliminarmente Quintiliano aveva ribadito (XI, 1.47), sulla scia del modello, che una cosa è l'ambito del foro, un'altra quella del teatro, *non idem in foro, curia, campo, theatro, domi facere conveniat*, emerge da questi e da altri passaggi del terzo capitolo una maggiore apertura e accettazione della realtà del teatro. Vediamone alcuni esempi.

Innanzitutto il primo insegnamento della pronuncia corretta e della postura fisica del futuro oratore è sorprendentemente affidato da Quintiliano, fin dalle prime pagine, proprio al *comoedus*: tutto il capitolo XI del primo libro ne tratta. Ma *dum eatenus*, scrive: limitatamente all'apprendimento della pronuncia. Concordiamo con la Nocchi che ritiene che Quintiliano riconosca la necessità di questa funzione docente dell'attore, ma insieme vorrebbe impedirne un uso indiscriminato, una presenza eccessiva: di qui la necessità di una regolamentazione, attraverso la determinazione dei limiti di questa presenza.⁴⁰ Al § 184 Quintiliano afferma che ormai ai suoi tempi si accetta un'*actio* più agitata che in passato, anzi, la si reclama così: *sed iam recepta est actio agitatior et exigitur*. Nella stessa linea, attori e retori (i *doctores*) sono citati insieme (XI, 3.71) a esprimere una comune riprovazione per il movimento del corpo, quando è limitato alla testa: *solo tamen eo facere gestum scenici quoque doctores vitiosum putaverunt*. La declamazione dell'oratore, ora concitata, ora più vigorosa, trova poi un parallelismo possibile per Quintiliano con le caratteristiche professionali rispettivamente di Roscio, autore di commedie, e di Esopo, di tragedie, al § 111: *plus tamen adfectus habent lentiora; ideoque Roscius citatior, Aesopus gravior fuit, quod ille comoedias, hic tragoedias egit*. È un'allusione forse di seconda mano, visto che entrambi erano morti da tempo, mentre sembra più quintilianoico l'apprezzamento che egli mostra per due famosi attori contemporanei come Demetrio e Stratocle, citati in coppia al § 178 come esempio di virtù opposte: una postura affettata e manierata del primo, l'agilità e il riso del secondo. Qui il giudizio sembra fresco di conio, da parte di Quintiliano, che mostra quindi di avere idee e valutazioni proprie in relazione al campo teatrale.⁴¹ Anche il movimento fisico dell'oratore può essere valutato sulla base del confronto con le rappresentazioni sceniche, *in fabulis*, del successivo § 112. Persino le pause, come sono chiamate dagli attori di teatro, si addicono all'orazione: *in hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, ut appellant scenici, morae* (ivi, 158): cioè l'accarezzarsi la testa, guardarsi le mani, simulare una concentrazione di energia, piegare le dita, ecc. Su questi terreni, evidentemente, non è disdicevole per gli oratori rapportarsi con gli attori e trovare qualche elemento comune nella interpretazione dell'*actio*. È stato quindi rilevato correttamente che, rispetto alla *Rhetorica ad Herennium* e alla teorizzazione ciceroniana, le esibizioni teatrali non sono in Quintiliano più oggetto esclusivamente di critica, ovvero *exempla* in negativo.⁴²

Tuttavia in numerosi altri passi del medesimo capitolo l'opposizione tra i due mondi è ribadita in forma netta, quasi senza possibilità di conciliazione. La contiguità tra attori e oratori viene meno in particolare quando il confronto è portato con la teatrali-

⁴⁰ Nocchi 2013, pp. 42-43.

⁴¹ Sottolinea questi aspetti di indipendenza di Quintiliano lo studio di FANTHAM 1982.

⁴² Nocchi 2013, p. 118.

tà comica: il carattere disinvolto e spesso disinibito della commedia risulta in genere incompatibile con la serietà del foro.⁴³ *Non enim comoedum esse, sed oratorem volo*: è la sentenza che leggiamo a XI, 3.18. Da sola potrebbe sintetizzare in modo icastico la posizione di Quintiliano, eccezion fatta per le forme di parziale sua accettazione e condivisione che abbiamo visto prima.⁴⁴

Sgomberato il campo dalle eccezioni, torniamo alla regola. La gestualità, ad esempio, non potrà avere di mira tutte quelle sottigliezze esasperate che gli attori ricercano, né la voce farà ricorso pedante alle suddivisioni, ai ritmi,⁴⁵ agli affetti, cui indulgono invece gli altri, perché l'orazione è cosa diversa. Alla lettera, essa ha un sapore diverso dalla recitazione né vuole condimenti troppo elaborati: *aliud orator sapit nec vult nimium esse condita; actione enim constat, non imitatione* (ivi, 182).⁴⁶ All'oratore compete dunque l'*actio*, che è cosa diversa dall'*imitatio* dell'attore.

E a questo punto Quintiliano usa anche il termine *pronuntiatio*, applicandolo alla gesticolazione dell'attore, per distinguerlo dall'*actio* positiva: *non immerito reprehenditur pronuntiatio vultuosa et gesticulationibus molesta et voci mutationibus resultans* (ibid.). *Vultuosa*: cioè basata su di un eccesso di espressioni del volto, tipiche dell'attore, e *resultans*, saltellante. Ciò che consiste in saltelli e danze è infatti da rifiutare nettamente: *abesse enim plurimum a saltatore debet orator*, aveva già scritto al § 88, e l'aveva ripetuto al § 127, dove il saltellare a ritroso viene classificato nel segno del ridicolo: *quidam resiliunt, quod est plane ridiculum*. L'oratore non deve mostrare oscillazione dei fianchi, ed è permesso un leggero movimento a destra e sinistra, ma limitato alle mani: *in utramque partem tenera quaedam, sed intra manus tamen et sine motu laterum translatio*. Il rifiuto del movimento dei fianchi porta Quintiliano a ripetere la raccomandazione che era stata già di Cicerone, a favore di un'armonia del movimento dei fianchi con il gesto della mano: *latera cum gestu consentiant* (XI, 3.122). Infatti, precisa Quintiliano, se il corpo si muove tutto assieme, è di non poca efficacia persuasiva. Invece gli attori di commedie a volte si appoggiano sul solo piede destro; è inaccettabile, *qui comicus magis quam oratorius gestus est*, a meno che il petto non sporga (ivi, 125).

Ancora una precisazione che allontana l'oratore dall'attore: la gestualità deve essere conforme al significato generale del discorso, più che alla lettera delle singole parole: *ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus* (XI, 3.88). È la conferma di quanto aveva detto Cicerone per bocca di Crasso nel *De oratore* III, 220, mostrando la differenza la *demonstratio* propria dell'attore e la *significatio* tipica dell'oratore.

⁴³ Fatte salve le situazioni di situazioni di comicità moderata e controllata, descritte da CELENTANO 2014, pp. 22-23.

⁴⁴ Come ha scritto LUGARESÌ 2008, p. 197, «Il mondo dello spettacolo popolare è dunque tenuto rigorosamente fuori dall'ambito di cui si occupa l'*Instituto oratoria*, ma è come se assediassero il campo tenuto dal retore».

⁴⁵ Né all'imitazione del canto; a XI, 3.57 leggiamo: *Quid enim minus oratori convenit quam modulatio scaenica et nonnumquam ebriorem aut comisantium licentia similis?* Analisi del rifiuto della dizione cantata in SALM 2015, p. 207 e ss.

⁴⁶ A XI, 3.103 il moto tremulo della mano viene rifiutato nelle scuole di retorica romane ma accettato in quelle straniere, e confinato da Quintiliano alla recitazione dell'attore: *a peregrinis scholis tamen prope recepta tremula scenica est*.

Un modo di agire, quindi, piuttosto che un modo di comunicare: un'*actio* che è stata definita, nel caso dell'oratore, come una «parola civica», seria e intrisa di eloquenza, contrapposta a quella dell'attore, che è «parola ludica»,⁴⁷ la quale può comprendere la falsità e l'illusione, caratteristiche che la differenziano nettamente dalla funzione di rappresentazione che essa ha nel teatro greco.⁴⁸

Ma se è vero che Quintiliano non cessa di seguire complessivamente la dottrina ciceroniana in materia, anche su quest'ultimo punto è possibile intravedere uno scarto, seppur lieve, rispetto al maestro. Lo troviamo là dove, trattando dell'epilogo, Quintiliano ammette l'utilità anche per l'oratore di accompagnare talvolta, non sempre, le parole con una *pronuntiatio* congruente,⁴⁹ per esempio alla fine della *Pro Milone* (xxxviii, 105), quando Cicerone pronuncia *Sed finis sit; neque enim prae lacrimis iam loqui possum*. Infatti, all'interno della regola ribadita subito dopo, cioè che l'atteggiamento del corpo deve essere pertinente ai concetti generali espressi e non alle singole parole, si insinua però l'eccezione, rappresentata proprio da questi esempi: è consentito piangere nel pronunciare alcune parole. Per cui Quintiliano si permette, dissentendo (moderatamente) dal maestro, di introdurre, non sempre, ma occasionalmente, questa pertinenza con le singole parole: *satis apparet accomodandam sententiis ipsis pronuntiationem ... sed verbis quoque ... non semper, sed aliquando* (xi, 3.174).

Fedeltà alla tradizione ciceroniana da una parte, inserimento di una parziale, occasionale variante alla stessa dall'altra. In ogni caso, nelle scelte dell'articolazione del corpo, occorre conservare il *modus*, il senso della misura: *clausula sit eadem necesse est, regnare maxime modum* (ivi, 181).

Gianenrico Manzoni
Università Cattolica del Sacro Cuore
gianenrico.manzoni@unicatt.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CALBOLI 1983 : Gualtiero Calboli, *Cornifici Rhetorica ad Herennium*, introduzione, testo critico, commento a cura di Gualtiero Calboli, Bologna, 1993.

CAVARZERE 2011 : Alberto Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova, 2011.

⁴⁷ Si consideri, ad esempio, l'origine del teatro romano nel 241/240 a.C. in occasione dei *ludi Romani*, tempo di sospensione delle forme codificate della vita civile, e di ricerca del piacere offerte dallo spettacolo *ludicrum*.

⁴⁸ LUGARESÌ 2008, p. 198. Nel mondo greco la parola dell'oratore ha una funzione eminentemente comunicativa: l'ideologia della comunicazione è invece subordinata a quella dell'azione, nella concezione romana della parola.

⁴⁹ xi, 3.173: *Quae similem verbis habere debent etiam pronuntiationem*.

- CELENTANO 2005 : Maria Silvana Celentano, *“Performance” oratoria e spazio comico: il punto di vista di Cicerone e Quintiliano*, in *Papers on Rhetoric XII*, a cura di Lucia Calboli Montefusco - Maria Silvana Celentano, Perugia, 2014, pp. 19-35.
- COUSIN 1975 : Jean Cousin, *Quintilien et le théâtre*, in *Association Guillaum Budé, Actes du IX Congrès*, Roma 13-18 avril 1973, vol. I, Paris, 1975, pp. 459-467.
- DUMONT 1975 : Jean Christian Dumont, *Cicéron et le Théâtre*, in *Association Guillaum Budé, Actes du IX Congrès*, Roma 13-18 avril 1973, vol. I, Paris, 1975, pp. 424-430.
- DUPONT 2000 : Florence Dupont, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, 2000.
- FANTHAM 1982 : Elaine Fantham, *Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in Institutio 11.3*, «Phoenix» 36 (1982), pp. 243-263.
- KATSOURI 1989 : Andreas Katsouri, *Ῥητορική Ὑπόκριση*, Ioannina, 1989.
- JACOBY 2013 : Rainer Jacoby, *Ps.-Augustinus Über «Memoria» und «Pronuntiatio»*, «Philologus» 157 (2013), pp. 194-196.
- LUGARESÌ 2008 : Leonardo Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, 2008.
- MANZONI 2007 : Gianenrico Manzoni, *Sulle tracce di Plozio Gallo*, in *Analecta Brixiana II*, a cura di Alfredo Valvo - Roberto Gazich, Milano, 2007.
- NARDUCCI 1997 : Emanuele Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari, 1997.
- NOCCHI 2013 : Francesca Romana Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston, 2013.
- PETRONE 2004 : Gianna Petrone, *Modelli drammatici per la retorica*, «Aevum Antiquum » n.s. 4 (2004), pp. 159-170.
- RICCIO COLETTI 2004 : Maria Laetitia Riccio Coletti, *La retorica a Roma*, Roma, 2004.
- SALM 2015 : Éléonore Salm, *Écouter l'orateur dans le monde gréco-romain*, «Pallas» 98 (2015), pp. 199-213.
- VALLOZZA 2000 : Maddalena Vallozza, *La tradizione greca nella teoria della “pronuntiatio” di Quintiliano*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica: tradizione, erudizione, critica letteraria, filologia e riflessione filosofica nella produzione letteraria antica*, Atti del convegno, 7-9 giugno 1999, a cura di Graziano Arrighetti, Pisa, 2000, pp. 221-233.
- ZUCHELLI 1962 : Bruno Zucchelli, *Hypokrites. Origine e storia del termine*, Genova-Brescia, 1962.
- WILCKENS 1984 : Ulrich Wilkens, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. XIV, Brescia, 1984.